

# A evolução da interpretação musical

**WALTER F. WRESZINSKI**  
é professor titular do Departamento de Física Matemática do Instituto de Física da USP.

**VERENA E. WRESZINSKI**  
é violoncelista e foi membro da Orquestra Sinfônica da USP de 1980 a 1998.

WALTER F. WRESZINSKI

VERENA E. WRESZINSKI

A

o surgir recentemente a necessidade de nos livrarmos dos discos de vinil, houve grande relutância. Por que tão difícil, se o mercado oferece CDs tecnicamente muito mais perfeitos? Saudosismo? Talvez, e de certa forma compreensível, na medida em que a interpretação musical “daquele tempo” – décadas de 30 a 70 – é um reflexo de valores

hoje em extinção. O presente trabalho originou-se na idéia de procurar entender a relação entre a mudança de valores e a evolução da interpretação musical.

Neste ponto, gostaríamos de observar que essa discussão não envolve aspectos técnicos muito específicos. Parafraseando W. Furtwaengler (s.d.), poderíamos dizer: “Todas as questões de técnica... tudo isso é secundário perante esta interrogação: em que medida a música de hoje é a expressão adequada *do que nós somos?* Em que medida *nós nos encontramos nesta mesma*

*música?*”. Essa indagação se referia originalmente às composições modernas, mas se aplica *ipsis literis* à moderna interpretação de compositores de todas as épocas. “Não é o técnico... ou o musicólogo... que poderá responder a essa pergunta. A ela responderá simplesmente o homem – o homem que a velha música exprimia e que a nova música deve exprimir também.” Essas observações de Furtwaengler mostram que os valores que dão vida à música são valores *humanos*.

Vivemos em uma época em que o consumo e a tecnologia são valores dominantes. O consumo e a mídia difundem um pragmatismo materialista segundo o qual “mercadorias abstratas”, como os estados de espírito, questões éticas e morais, representam um papel secundário. Paralela, e quase equivalentemente, o culto e os avanços da tecnologia que apóiam o consumo impõem valores complementares, como a perfeição técnica e um domínio do intelecto sobre as emoções. “Apesar de, sem dúvida, todo pensamento criativo – exatamente como toda e qualquer atividade criativa – estar indissoluvelmente ligado às emoções, tornou-se um ideal da sociedade moderna pensar e viver não-emotivamente. Ser ‘emocional’ tornou-se idêntico a ser desequilibrado ou até mesmo psicologicamente doente” (Fromm, 1941). O homem isolou-se da natureza e perdeu a liberdade, na medida em que a sociedade de consumo inibe a expressão espontânea de suas capacidades intelectuais e emocionais. A espontaneidade é a terapia advogada por E. Fromm (1941) a esse estado de coisas.

É claro que o desenvolvimento da sociedade a que aludimos acima tem profundas consequências sobre os princípios que regem a interpretação musical. Uma interpretação “espontânea” – isto é, que assume riscos – nunca é tecnicamente impecável. Isaac Stern (s.d.) diz: “*I don’t think I have ever been a part of what I would call the perfect performer. I am touched by the moment: every performance becomes, in a sense, the first performance*”<sup>1</sup>. Essa admissão de Stern é equivalente à asserção de que ter como objetivo principal a perfeição técnica implica a perda de um elemento essencial

da interpretação: a espontaneidade.

O crítico Alain Lompech (2001), em seu artigo no *Le Monde*, vai ainda além. Ele procura exprimir aquilo que perdemos na grande pianista Clara Haskil: “*Le sens rhapsodique, les ruptures de ton, alternant le rêve au questionnement du récitatif. La mélodie badine et les ruades de cheval de la sonate op 31 n° 3 de Beethoven, justement surnommée ‘Tempête’, sont comme reinventés sous les doigts d’une artiste qui prend tous les risques, les assume en faisant partager à l’auditeur le sentiment de danger qui fait tout le prix du concert public*”<sup>2</sup>. E, mais adiante: “*Les doigts dérapent, parfois...*”, mas “*la propriété d’un jeu est souvent proportionnelle à la sagesse de l’interprète: moins le pianiste est imagitatif, moins il fait de fausses notes*”.

Como é possível quantificar essas observações? Isso parece difícil, se não impossível. Muitas das interpretações “sábias” a que se refere Lompech, em que tudo é irrepreensível, desde o andamento à dinâmica, rematados fraseados, deixam-nos frios. Uma caracterização objetiva das “falhas” de uma tal interpretação não vai além da percepção de que “*Das Wesen der Musik liegt nicht in den Noten*” (G. Mahler)<sup>3</sup>. São elementos imponderáveis, que não resistem a uma análise científica. A tentativa de tentar “entender” essas diferenças de interpretação terá o mesmo destino da flor na poesia de Tennyson (Suzuki, Fromm & Martino, 1970):

“*Flower in the crannied wall,  
I pluck you out of the crannies; –  
Hold you here, root and all, in my hand,  
Little flower – but if I could understand  
What you are, root and all, and all in all,  
I should know what God and man is*”<sup>4</sup>.

Como observa D. T. Suzuki (1970) sobre esse poema de Tennyson, para entendê-lo o poeta chegará “à vivisseção da flor”, ou seja, a flor terá que morrer. Essa atitude, tipicamente ocidental e dos dias de hoje, contrasta com a do poeta japonês Basho, que assim se exprime sobre uma flor (a “*nazuna*”):

1 “Não creio que jamais tenha sido parte do que eu chamaria o intérprete perfeito. Sou tocado pelo momento: cada execução se torna, em certo sentido, a primeira execução”.

2 “O sentido rapsódico, as rupturas de som, alternando o sonho ao questionamento do recitativo, a melodia anedótica, os coices de cavalo da sonata op. 31 n° 3 de Beethoven, justamente denominada ‘Tempestade’, são como reinventados sob os dedos de uma artista que assume todos os riscos, assume-os fazendo com que o ouvinte participe daquele sentimento de perigo que é todo o preço do concerto público”.

3 “A essência da música não reside nas notas”.

4 “Flor no muro fendilhado/ Eu te arranco das fendas;/ Segura-te aqui, com raiz e tudo, em minha mão;/ Florzinha – mas se pudesse compreender/ O que és, com raiz e tudo, e tudo em tudo/ Eu conheceria o que são Deus e o homem”.

“Quando olho atentamente  
Vejo florir a nazuna  
Ao pé da sebe!”.

“Ele não toca sequer a nazuna, limita-se a contemplá-la ‘atentamente’, e isso é tudo o que faz” (Suzuki, Fromm & Martino, 1970). Esse método de compreensão “não-invasivo” parece ter uma analogia em algumas interpretações que conduzem o ouvinte de forma natural e singela a um passeio pelo mundo interior do compositor – como C. Haskil tocando Mozart –, o que levou o crítico Gustave Doret a assim se exprimir por ocasião de um concerto dessa grande pianista: “*La musique elle même nous a visité ce soir*”<sup>5</sup> (*Journal de Genève*, 15/4/1921).

É verdade que, para conseguir um relacionamento com o compositor que permita essa naturalidade, há elementos de caráter cuja formação a sociedade de hoje não favorece. Como observa Copland (1939), “o compositor oferece ao público a quintessência de si próprio – aquela parte que incorpora a mais completa e profunda expressão de si mesmo como homem, e sua experiência como ser humano”. A tendência cada vez mais perceptível na sociedade a uma auto-avaliação exagerada, à bajulação, à autopromoção, à irresponsabilidade e à falta de disciplina, conflita com a necessária humildade em relação à obra a ser executada, a qual permite recriar a “mensagem” do compositor sem projetar elementos de sua própria personalidade que sejam alheios à obra. “Não se pode maltratar o compositor por pura necessidade de originalidade”, diz Alfred Brendel (2003) referindo-se a Glenn Gould. E continua: “Fala-se da forte personalidade de Gould e que seguir o texto é necessariamente tedioso. Ora, começar a ler o texto musical com precisão é extremamente difícil, bem mais do que pensa a maioria dos músicos”. Talvez, nesse sentido, o desafio mais delicado e sutil seja a interpretação das obras do período clássico. Em suas magníficas aulas em Harvard, Stravinsky (1956) afirma: “[...] *a page in which music seeks to express nothing outside of itself better resists attempts at literary deformation. It*

*is not easy to conceive how a pianist could establish his reputation by taking Haydn as his war-horse*”<sup>6</sup>.

Furtwaengler (s.d.) confirma isso a seu modo: “Muitas vezes é mais fácil – e de que maneira – dirigir todo um programa moderno do que uma sinfonia de Haydn, desde que se queira verdadeiramente tocá-la com toda a sua mordacidade e sem nada deixar perder, nem da sua intimidade, nem da sua exuberância”.

A poucos leitores terá escapado quão escassas são as interpretações satisfatórias das sonatas de piano de Mozart. Na sua análise da interpretação de Christoph Eschenbach dessas sonatas, escreve Klaus Geitel (1971): “A disputa [com as obras] tem lugar em uma crista extremamente estreita, que não permite desvios. Mozart rejeita qualquer pretexto que conduza àquele individualismo pianístico que se satisfaz inflamando-se a si próprio”.

Ao passar de Mozart para Beethoven, há uma mudança brusca: “Os temas de Beethoven enfrentam-se como personagens de um drama; e cada obra de Beethoven, até cada movimento, significa musicalmente o realizar de uma fatalidade” (Furtwaengler, s.d.). Nesse contexto, é interessante citar o comentário de R. Rolland (1903) sobre Goethe: “[Goethe] admirava mas temia a música de Beethoven: ela o perturbava; ele temia que ela o fizesse perder a paz de espírito [...] ao ouvir a sinfonia em dó menor, Goethe disse a Mendelssohn: ‘É grandiosa, sem sentido: dir-se-ia que a casa vai ruir’”. Não se pode, portanto, conceber o intérprete de Beethoven sem qualidades que permitam compreender a impiedosa confrontação consigo mesmo, o traço marcante do seu caráter, que tanto perturbou Goethe.

É claro que é necessário analisar diversos outros aspectos para chegar a uma compreensão mais profunda de Beethoven.

“Beethoven possui no mais alto grau aquilo a que chamo o sentido do contraste fecundo – o sentido e o gosto dos contrastes que, pela síntese, conduzem à unidade superior. Ele procura deliberadamente contrastes que parecem irreconciliáveis. Assim, cer-

5 “A própria música nos visitou esta noite”.

6 “Uma página em que a música nada procura exprimir fora de si mesma resiste a tentativas de deformação literária. Não é fácil conceber como um pianista poderia firmar sua reputação tomando Haydn como cavalo-de-batalha”.

to primeiro movimento, dramático, muito ‘ativo’, muito áspero, emparceira com um movimento em variações, o mais descontraindo e contemplativo que se possa imaginar. (Alguns exemplos: a sonata *Kreutzer* e a sonata op. 111.) Mas Beethoven precisa do conjunto dos dois movimentos para realizar a totalidade e a verdadeira natureza do que quis criar” (Furtwaengler, s.d.).

Se prosseguirmos no tempo, chegamos a Schubert (com o qual concluiremos a nossa análise comparativa). É bem conhecido o perigo de que as “*himmlische Längen*” (“extensões divinas”), mencionadas por R. Schumann com referência à sinfonia em dó maior D.944 (“a grande”), tornem-se cansativas e banais em vez de divinas. Torna-se, assim, necessário equilibrar de forma orgânica as “nuances” do andamento fundamental, que são interdependentes e aparecem, alternadamente, tanto em relação umas com as outras, como individualmente. Vemos, assim, que compreender a complexidade dessa obra não significa tanto dominar os pormenores harmônicos ou rítmicos, mas sim entender a “complexidade interna que se esconde na unidade misteriosa das partes integrantes de uma obra clássica” (Furtwaengler, s.d.). E tudo isso mantendo clareza, vivacidade e sem perder de vista o todo! Não é necessário

dizer que é tarefa difícil, que necessita, não raro, a experiência de toda uma vida, uma necessidade que colide com a busca desenfreada do sucesso rápido por meio de gravações que caracteriza o nosso tempo.

Não é possível inverter a seta do tempo: na era da técnica, um tipo de educação que privilegia uma “inteligência” associada ao domínio do detalhe, dos novos conhecimentos sobre harmonia, rítmica e polifonia, é inevitável. É, entretanto, imprescindível que as escolas, conservatórios e universidades continuem a promover uma “inteligência cultural”, fundamental ao desenvolvimento daquelas virtudes essenciais à interpretação: “[...] *a very sure taste for expressive values and for their limitations, a secure sense for what may be taken for granted*”<sup>7</sup> (Stravinsky, 1956), – “[...] *along with technical mastery, a sense of tradition and, commanding the whole, an aristocratic culture that is not merely a question of acquired learning*”<sup>8</sup> (Stravinsky, 1956). Como garantir que o gosto permaneça diferenciado e sofisticado em uma sociedade cujos valores são dominados pela superficialidade? O essencial, nas palavras de Stravinsky (1956), é preservar “*an education not only of the ear – but of the mind*”<sup>9</sup>. Se isso não acontecer, a grande música – a despeito das numerosas gravações – irá morrer.

7 “Um gosto muito seguro por valores expressivos e suas limitações, um sentido seguro pelo que pode ser considerado natural, evidente”.

8 “Junto com o domínio técnico, um sentido de tradição e, comandando tudo, uma cultura aristocrática que não é apenas uma questão de conhecimentos adquiridos”.

9 “Uma educação não só do ouvido, mas da mente”.

## BIBLIOGRAFIA

- BRENDEL, A. “Me of All People”, in *Dialogues with Martin Meyer*. Cornell University Press, 2003.
- COPLAND, A. *What to Listen for in Music*. Mc Graw Hill, 1939.
- FROMM, Erich. *Escape from Freedom*. Nova York, Holt, Rinehart and Winston. 1941.
- FURTWÄNGLER, W. *Diálogos sobre Música*. Prefácio de João de Freitas Branco. Tradução de Pureza Vanzeller. Lisboa, Minotauro, s.d.
- GEITEL, Klaus. *Eschenbach Toca as Sonatas de Piano de Mozart*. Deutsche Grammophon, 1971.
- LOMPECH A. “La Chevauchée Fantastique de Clara Haskil, Piano Rebelle”, in *Le Monde*, 8/9/2001, p. 32.
- ROLLAND, R. *Vie de Beethoven*. Hachette, 1903.
- STERN, Isaac. Vídeo sobre a sua contribuição à música – *A Life in Music*.
- STRAVINSKY, I. *Poetics of Music, in the Form of Six Lessons*. Harvard Lectures, Vintage Books, 1956.
- SUZUKI D. T.; FROMM, Erich & MARTINO, Richard de. *Zen Budismo e Psicanálise*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, 1970.